

Revue en ligne de sciences humaines et sociales

Charlotte Pezeril

Place et intérêt de la photographie dans une étude anthropologique sur l'islam au Sénégal

Résumé

La question des usages de l'image produite par le chercheur est désormais récurrente en anthropologie et, plus largement, en sciences sociales : l'image n'a-t-elle qu'une fonction illustrative ou peut-elle également revendiquer une fonction démonstrative ? Dans ce cadre, quelle est la spécificité de la photographie et comment peut-elle s'insérer dans le texte ? Ces questions théoriques seront prolongées dans cet article par l'analyse de certaines photographies prises dans le cadre d'une thèse de doctorat portant sur la communauté musulmane des Baay Faal du Sénégal.

Abstract

The question of the function of images produced by the researcher is now common in anthropology and, more largely, in the social sciences : does the image only serve to illustrate or can it also have a demonstrative function ? What is photography's specificity and how can it fit together with text ? These theoretical questions will be explored in this article through the analysis of some photographs taken during my Ph.D. research on the Muslim community of Baay Faal in Senegal.

Pour citer cet article :

Charlotte Pezeril. « Place et intérêt de la photographie dans une étude anthropologique sur l'islam au Sénégal », *ethnographiques.org*, Numéro 16 - juin 2008 [en ligne].
<http://www.ethnographiques.org/2008/Pezeril.html> (consulté le [date]).

ethnographiques.org est une revue publiée uniquement en ligne. Les versions pdf ne sont pas toujours en mesure d'intégrer l'ensemble des documents multimédias associés aux articles. Elles ne sauraient donc se substituer aux articles en ligne qui, eux seuls, constituent les versions intégrales et authentiques des articles publiés par la revue.

Introduction

La question des usages de l'image produite par le chercheur est aujourd'hui récurrente en anthropologie et, plus largement, en sciences sociales. La photographie puis le film ont régulièrement été associés au travail ethnographique, même si le sens qui leur est accordé diffère selon les auteurs et le contexte historique. Dès les prémices de l'anthropologie, les praticiens de terrain utilisent la photographie mais aujourd'hui, contrairement au film, « la photographie est moins utilisée et encore peu étudiée, particulièrement en Europe » (Maresca, 2000 : 9). La photographie semble être en effet le parent pauvre de l'anthropologie visuelle. Comme le souligne E. Garrigues, « ce qui fait problème pour la photographie, c'est de savoir ce qu'elle apporte, d'irremplaçable, à la connaissance sur l'homme, et à la connaissance de l'homme » (1991 : 11). L'image n'a-t-elle qu'une fonction illustrative ou peut-elle également revendiquer une fonction démonstrative ? Quelle est la spécificité de la photographie et comment peut-elle s'insérer dans le texte ?

Cet article tente de répondre à ces questions théoriques en les prolongeant par l'analyse de certaines photographies prises dans le cadre de ma thèse de doctorat. Basée sur un travail de terrain effectué au Sénégal entre 1997 et 2002, mon objet d'étude est la communauté musulmane des Baay Faal, une communauté stigmatisée par les autres musulmans pour son non-respect des pratiques culturelles (prières quotidiennes, jeûne du mois de Ramadan) et des normes sociales dominantes. Dans le même temps, son fondateur Cheikh Ibra Fall (1858-1930) est loué par les musulmans sénégalais comme un disciple exemplaire et dévoué à son marabout ou guide religieux, Cheikh Amadou Bamba (le fondateur du mouridisme). A l'orthopraxie musulmane, les Baay Faal opposent en effet les normes de soumission, d'action et de transformation intérieure.

Spécificités et apports de la photographie ethnographique

R. Barthes (1980) est l'un des premiers à se demander ce qu'est la photographie comme objet anthropologique nouveau : est-elle un langage, un message, un signe ? Pour E. Garrigues, elle peut effectivement être analysée comme un langage mais « qui appelle sa propre discipline » (1991 : 12). Toutefois, Laplantine (2007 : 51) a raison de souligner que le mode de connaissances qu'elle crée est non verbal, la pensée n'y étant pas organisée de façon discursive. L'image ne peut être analysée de la même manière que le texte et entretient avec lui un rapport difficile et ambigu.

« Le film se construit ailleurs que le texte, autrement et, le plus souvent, pour un autre public. Du fait de sa différence radicale de support, il ne cherche pas, comme la photographie, à s'immiscer dans le texte savant, cette citadelle imprenable » (Maresca, 2000 : 17).

Quels sont donc les usages possibles de l'outil photographique dans une recherche anthropologique ?

Tout d'abord, et c'est le plus évident, la photographie atteste du vécu et remplit ainsi une fonction illustrative et descriptive. Elle aide le chercheur à prouver sa présence sur le terrain et donne à voir ce terrain. Comme l'affirme S. Tornay, « cette idée n'est pas dénuée de bon sens : la photo peut apporter un complément et un moyen de contrôle de l'information verbale notée sur le vif » (1991 : 98). Elle se rapproche en cela du dessin, du croquis ; mais elle s'en différencie en fixant des instants dans leur complexité. Elle rend ainsi possibles les comparaisons d'observations dans le temps et dans l'espace et à partir de là, les usages statistiques (Collier&Collier, 1999). Cette dimension illustrative, à la base de l'utilisation de la photographie en anthropologie, est aujourd'hui estimée insuffisante par beaucoup d'auteurs (Conord, 2002), malgré son usage encore majoritaire dans la discipline. Selon eux, il faudrait aller plus loin.

Ainsi, pour A. Piette, la photographie permet surtout de mieux objectiver le réel en enregistrant les données sans les sélectionner : elle est « capable de faire jaillir un nouvel objet, de rendre visibles des éléments qui ne le sont pas nécessairement à l'œil nu » (1998 : 109). L'image devient donc un outil d'investigation à part entière, en rendant visible les actions ou gestes les plus anodins qui auraient pu sinon échapper à l'attention du chercheur. Mais la fonction démonstrative de la photographie fait toujours débat. Même l'un de ses plus fervents défenseurs, S. Maresca, souligne qu'il « n'est pas dit qu'une observation aussi soutenue réalisée sans le secours de la photographie n'aurait pas été aussi productive » (2000 : 14). A contrario, « l'extrême encombrement » des images photographiques nécessite toujours un travail interprétatif (Piette, 2007), du « commentaire descriptif » (Sperber, 1982 : 18) à la méthode grapho-photographique de Piette exigeant de calquer les éléments essentiels de l'image afin d'en dégager la particularité. Selon S. Conord, « l'image ne se suffit pas à elle-même » et doit « impérativement » être accompagnée d'une légende (2007 : 15). En même temps, ne faudrait-il pas laisser à la photographie sa formidable capacité à proposer une « multitude de perspectives possibles » (Laplantine, 2007 : 49) ? En effet, l'accompagner systématiquement d'un texte revient à éliminer cette capacité, à imposer le point de vue de l'anthropologue, à refuser la pensée du sensible pour la noyer dans le discursif. Le débat est en cours, comme l'a suggéré le colloque d'anthropologie visuelle tenu à l'Institut d'ethnologie de Neuchâtel en 2006, et il semblerait qu'il ne faille pas troquer l'un pour l'autre mais plutôt réussir une alliance incertaine, fière de cette incertitude et de l'écart entretenu entre l'image et le discours tenu sur elle.

Ce que nous apprend l'image est sans conteste ambivalent. Comme l'ethnographie, elle nous renseigne à la fois sur l'objet photographié, sur le praticien photographe et sur le rapport instauré entre les deux (Tornay, 1991). Depuis les années 1980, « la logique documentaire - qui traitait l'image photographique comme un substitut transparent des objets ou des êtres représentés - a cédé le pas à une logique historique critique - qui resitue les photographies dans le contexte de leur production et de leur devenir ultérieur pour en faire ressortir la contingence historique et (inter)personnelle » (Maresca, 2000 : 10). La photographie peut alors être étudiée en tant que trace historique, car elle entretient cette « double position conjointe : de réalité et de passé » (Barthes, 1980 : 120). Parallèlement, les choix techniques et esthétiques du photographe sont davantage pris en compte dans la mesure où ils sont partiellement issus de ses relations avec les enquêtés (Conord, 2007). En ce sens, la photographie n'est que le produit d'une relation et retrouve dès lors la spécificité de l'anthropologie : « l'une et l'autre ne sont concernées que par la singularité de rencontres, chaque fois inédites » (Laplantine, 2007 : 53). La photographie comme medium a un intérêt épistémologique indéniable par rapport

au texte : elle ne réfléchit pas le collectif. « L'image montre des acteurs dans des situations, pas des catégories universelles ou des types abstraits » (Bruneau, 1994 : 27). Elle redonne vie à la diversité et à la complexité des acteurs et des situations, là où l'écriture anthropologique a souvent tendance à les gommer, ne serait-ce que pour donner l'illusion d'une tentante cohérence sociale.

En étant située dans le domaine du sensible et de l'affect, l'image n'a pas d'équivalent à l'écrit et permet, en communiquant des émotions, de rendre familier le lointain, l'exotique. « Par la communication directe, un sentiment d'empathie transcende, dans une certaine mesure et non sans risques, les embûches de l'altérité » (Colley, 1993 : 21). Par cette transmission spécifique, l'image, et plus particulièrement la photographie, me semble constituer un outil véritablement intéressant : elle illustre (le texte) en rendant familier l'étranger. En donnant corps aux enquêtés, elle éveille l'intérêt. C'est d'ailleurs en montrant mes photographies des Baay Faal que les questions à leur égard sont les plus nombreuses. De fait, nous allons voir que ces images sont importantes parce qu'elles véhiculent une symbolique nous apprenant quelque chose sur la communauté. Ces photographies se rapprochent alors de « l'image-document » que S. Tornay caractérise comme celle qui informe, qui instruit, et qui se différencie de « l'image-symbole, destinée à émouvoir et à susciter une prise de conscience dans le grand public » (1991 : 104). Cette double fonction de l'image concerne autant la photographie que le film. D'ailleurs, l'avantage d'un film ethnographique aurait été indéniable dans ce travail, mais nécessitait des moyens techniques et financiers au-delà de mes capacités. Toutefois, s'il m'est difficile de revendiquer une portée démonstrative à ces images, étant donné que mon rapport à la photographie a été globalement « négligent » (comme beaucoup de chercheurs selon l'enquête de J-P. Filiot, 1998), nous verrons comment le texte peut enrichir ces images et leur portée, en dévoilant leurs conditions de production et de réception.

Le rapport des sujets photographiés aux images

Avant d'analyser plus particulièrement la symbolique du visuel Baay Faal, revenons sur l'histoire et l'importance des images religieuses au Sénégal : étude s'apparentant à une anthropologie *du* visuel, qui serait distincte d'une anthropologie visuelle. Cependant, il me semble que la première fait partie intégrante de la seconde dans la mesure où, pour analyser correctement les photographies prises par l'anthropologue, il vaut mieux comprendre le(s) sens conféré(s) par les « enquêtés » aux images, et particulièrement aux images religieuses. Les dissocier équivaldrait à perdre une clef de compréhension de la société étudiée, estimant que les sujets ne sont qu'objets et n'interviennent pas dans le processus photographique.

La diffusion iconographique islamique semble dater du début du XX^e siècle au Sénégal, malgré la censure exercée par l'administration coloniale. En 1908, la lettre circulaire de William Ponty, gouverneur général de l'AOF, est très claire : « Toutes les publications et gravures présentant un caractère hostile ou simplement susceptibles de favoriser l'action maraboutique doivent être détruites ». La censure ralentit la diffusion des images imprimées, mais a pour effet de dynamiser la production des premières peintures *suwer* (sous-verre en wolof) sénégalaises reproduisant ces images (Renaudeau & Strobel, 1984). Progressivement, les premières figurations islamiques du Prophète et des héros de la foi laissent la place

aux figures locales, aux fondateurs ou célèbres continuateurs des confréries sénégalaises, les deux marabouts les plus représentés étant Cheikh Amadou Bamba et El Hady Malick Sy, l'initiateur de la voie tidjane au Sénégal (F. Pezeril, 1997). Malgré le contrôle colonial, les images imprimées musulmanes commencent à arriver sur le marché dès la fin des années 1920. A la fin des années 1950, la librairie Hilal imprime elle-même ses brochures et ses images et propose, à partir de 1973, des photographies des cheikhs (Camus, 1983).

Aujourd'hui, les images imprimées ont supplanté les peintures *suwer*, pour des raisons pratiques et financières. Le coût des fixés est au moins dix fois supérieur à celui des photographies ou des lithographies. La peinture sous-verre s'adresse désormais en priorité aux touristes et amateurs d'art. De plus, elle n'est pas aisément transportable alors qu'une simple photographie peut s'attacher autour du cou.



Un Baay Faal au Grand Magal de Touba, 2000, © Charlotte Pezeril

Comme le montre cette photographie, les Mourides, et tout particulièrement les Baay Faal, portent souvent la photographie de leur marabout à leur cou, insérée dans une pochette de cuir et de plastique tenue par un gros collier en cuir (le *doomubaay*), et ce surtout dans les zones urbaines. Mais même ceux qui ne l'arborent pas en ont généralement une (voire plusieurs) dans leur portefeuille ou accrochée dans leur salon. Un important marché d'images religieuses s'est ainsi développé au Sénégal et l'émergence de la photographie couleur dans les années 1980 a certainement favorisé ce commerce. Désormais, près de la mosquée de Touba ou dans les principaux marchés, se trouvent toujours sur les étals des vendeurs mourides, à côté des chapelets et du Coran, des images des principaux marabouts sous différentes formes : véritable photographie, poster, carte postale, badge, autocollant, etc. Ces photos sont des portraits où les marabouts apparaissent de face, soit habillés d'un riche boubou, soit (en ce qui concerne les Baay Faal) en « habit de travail », c'est-à-dire en simple boubou retenu par une ceinture.



Etal près de la grande mosquée de Touba, 1999, © Charlotte Pezeril

A côté des images qui circulent, il y a celles immobiles, gravées sur un mur, une porte ou une enseigne. Avec le mouvement *Set-setal* (*set* signifie nettoyer, rendre propre), qui émerge à la fin des années 1980, plusieurs fresques et dessins vont apparaître sur les murs de Dakar. Les jeunes urbains vont tout particulièrement participer à ces initiatives populaires et de nombreux Baay Faal vont s'y investir. Selon M. Diouf, ces représentations murales rendent compte d'une « nouvelle manière d'être et de vivre » et des « héros » de cette jeunesse urbaine : « L'histoire que dévoile les dessins est une histoire religieuse wolof réorganisée, qui consacre l'entrée des marabouts dans la ville et la modernité. » (2002 : 276). Enfin, on ne saurait calculer aujourd'hui le nombre d'entreprises ou de magasins incluant Touba, Bamba et parfois Lamp Fall (surnom donné à Cheikh Ibra Fall et au minaret de la grande mosquée de Touba, qui porte son nom depuis son inauguration en 1963) dans leurs noms et enseignes. Chaque *boroom-taaksi* (chauffeur de taxi) mouride a la photographie de Cheikh Amadou Bamba ou de son marabout apposée sur sa boîte à gants, chaque car-rapide inscrit à l'avant ou à l'arrière de son véhicule le nom de son chef religieux.

Au Sénégal, et particulièrement dans les villes, les images maraboutiques sont donc partout. Selon Allen et Mary Roberts :

« Lorsqu'une peinture de Bamba décore l'entrée d'un marchand de ferraille, les murs extérieurs d'une habitation ou d'une entreprise, un simple site d'activités se transforme en un lieu, doué de « l'efficacité distincte » de la signification par connotation. De tels lieux de mémoire deviennent alors le fondement de l'identité sociale, constamment négociée avec le monde extérieur au lieu. » (1998 : 28-29)

Si les Mourides se montrent et s'affirment ainsi pour se distinguer et s'approprier un lieu, leur rapport à l'image ne s'arrête pas là. En effet, les images ne sont pas cantonnées à l'extérieur des maisons et pénètrent l'intimité des concessions. En plus d'être un indice, l'image est aussi un support de la foi et de la quête spirituelle. « En baptisant leur entreprise du nom d'une autorité religieuse, ils l'ancrent dans une réalité transcendante bien au-dessus des convoitises et des contingences qui sont la loi du monde des affaires » (Diop, 1983 : 94). En ayant la photographie de leur marabout avec eux, ils entretiennent un lien réel avec lui. Selon Jean Molino, « l'image représente et signifie, au double sens propositionnel et affectif du mot » (1994 : 178). Il cite E. Cassirer pour qui « l'image ne manifeste pas la chose, elle est la chose ; elle ne se contente pas de la représenter, elle agit autant qu'elle, de sorte qu'elle la remplace dans sa présence immédiate » (*idem*). Écoutons un jeune disciple m'expliquant pourquoi il porte la photographie de son marabout sur lui :

« Comme ça, il est toujours avec moi. Je vois la photo, je me rappelle de ses conseils. Et puis, il me regarde. Je ne peux pas faire de conneries. Il voit ça tout de suite. » (Dakar, 1999)

Le marabout est présent à travers sa photographie. L'image agit autant que ce qu'elle représente, elle a le pouvoir de transmettre une parcelle de *baraka*, de grâce divine. Arborer la photographie de son marabout ou d'un des fondateurs n'est donc pas seulement une revendication religieuse, ce geste transporte une signification symbolique et pratique forte en entretenant le lien entre disciple et marabout, lien à la base de la voie mouride.

Visuel et rituel Baay Faal

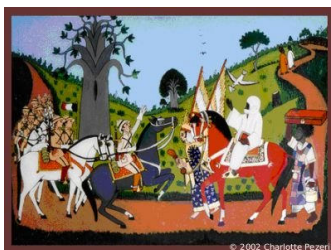
Concernant les *suwer*, F. Pezeril estime que « les qualités de ces œuvres appartiennent plus au conceptuel qu'au formel, tant la forme reste au service du contenu et du message à transmettre » (1997 : 38). De même, les peintures et dessins vont souvent reproduire les cheikhs de façon stylisée mais immédiatement reconnaissables, ne laissant aucun doute sur leurs personnages. Chacun a des attributs propres. Cheikh Amadou Bamba est toujours représenté vêtu de blanc avec une écharpe sur la tête rabattue sur le bas du visage, conformément à la seule photographie disponible de lui (prise par les colons). Selon les Roberts, les forts contrastes de cette photo et ses multiples ambiguïtés (un seul pied est visible par exemple) permettent plusieurs interprétations et adaptations, ne contribuant finalement qu'à renforcer les pouvoirs spirituels du saint, l'impact de son aura. La photographie « s'est véritablement approprié une vie autonome » (1998 : 17).

Contrairement à Cheikh Amadou Bamba, les représentations de Cheikh Ibra Fall s'éloignent parfois beaucoup de sa photographie de 1917 qui le présente debout, les bras le long du corps, vêtu d'un boubou noir (ou de couleur foncée) et la tête recouverte.



Photographie originale de Cheikh Ibra Fall, 1917

En effet, les représentations dans les *suwer* et les dessins donnent souvent à voir un homme aux cheveux hirsutes, formant des *njeñ* (*dreadlocks* en anglais ou cheveux longs) qui partent dans tous les sens, vêtu du *njaaxas* (tunique en patchwork ou rapiécée), tenu par le *laaxasay* (une large ceinture de cuir). Le symbolique prend dès lors clairement le pas sur la représentation historique. Cheikh Ibra Fall est généralement debout, avec un *kuur* (pilon) et parfois une *saatala* (une bouilloire, destinée aux ablutions de son maître) ou des bagages, pour protéger et servir Serigne Touba. Sinon, il est agenouillé à ses côtés. Soumission et action sont les deux caractéristiques qui se dégagent de ces représentations picturales. De plus, la peinture de L.T. Ba ci-dessous reprend Cheikh Ibra Fall et Cheikh Amadou Bamba face aux soldats français.



Peinture *suwer* de Ba, 1998, 2002, © Charlotte Pezeril

Cette représentation, très répandue, suggère que dans la mémoire collective, ils sont ceux ayant tenu tête aux colons (Cheikh Amadou Bamba a été déporté 12 ans par les Français) et ayant préservé l'identité wolof. L'image exprime et légitime une histoire mouride insérée dans le contexte national. Comme le note Mamadou Diouf (2002), la « narration confrérique devient ainsi un pilier de la mémoire nationaliste ». Dans ce cadre, le visuel Baay Faal joue un rôle fondamental dans la mesure où il représente « la caricature de l'Africain authentique » (Samb, 1999).

Les différentes caractéristiques visuelles de Cheikh Ibra Fall renvoient à une présentation de soi propre aux Baay Faal. Les observateurs extérieurs dans les années 1950 ont par ailleurs utilisé ces caractéristiques (*njeñ* ou dreadlocks, vêtement rapiécé ou en patchwork, colliers autour du cou, etc.) pour identifier ceux-ci. Ces attributs, s'ils ne sont pas portés par tous, les caractérisent, les différencient des autres Mourides et symbolisent la particularité de leur voie mystique. Ils sont les emblèmes du travailleur (Roberts & Nooter Roberts, 2003 : 109-121), de celui méprisant le regard des autres et pratiquant un renoncement ascétique. Par exemple, selon le journal *Al-Murid* :

« Le ndiakhasse d'un Baye Fall doit être le symbole vivant de la guerre sainte menée contre l'âme et les passions. Il est un désintéressement absolu à une certaine forme du paraître esthétique. Il est un renoncement délivré de toute manifestation ostentatoire et un engagement dynamique et volontaire mais surtout conscient pour l'extension et l'ancrage de la mystique mouride. » (1995 : 18)

Mais ces marqueurs identitaires font aujourd'hui l'objet d'un débat au sein même de la communauté. Concernant les *njeñ* par exemple, même les « vieux » disciples ayant connu Mame Cheikh (surnom de Cheikh Ibra Fall) ne s'accordent pas sur ce point. Pour Mame Fallou Niang, Cheikh Ibra ne portait pas de *njeñ* parce qu'il était « propre » : « un Baay Faal ne doit pas être un mendiant qui se laisse aller et se néglige en se laissant pousser les cheveux ». Pourtant, d'autres « vieux » ne sont pas d'accord sur ce point. Le vieux Diouf, qui a finalement accepté d'être photographié mais sans consentir à un entretien, porte de très longues *njeñ* le plus souvent attachées et recouvertes d'un turban.



Le vieux Diouf à Touba, 2000, © Charlotte Pezeril

Détachées, certaines lui arrivent aux genoux. Il les laisse pousser à la gloire de Mame Cheikh Ibra Fall. Les *njeñ* symbolisent à la fois le dénuement du disciple (et la nécessité de se détacher des contingences matérielles), son indifférence par rapport à la reconnaissance sociale et son absorption dans le travail et l'action au bénéfice de son cheikh et de la communauté.

Mais cette *présentation de soi*, qui s'est progressivement construite, a été très stigmatisante pour les Baay Faal, les identifiant à des « mendiants » ou même à des « faux » ou des « mauvais » musulmans. Plusieurs Baay Faal veulent donc désormais s'en différencier. Cette évolution est tout d'abord visible dans les changements des représentations de Cheikh Ibra Fall qui tendent aujourd'hui à être davantage conformes à la photographie originale. Il est alors vêtu de noir qui, selon certains Baay Faal symbolise l'au-delà et les préoccupations divines de Mame Cheikh (surnom de Cheikh Ibra Fall). Ses cheveux sont couverts d'un tissu, comme ceux de son maître auprès duquel il est souvent figuré.



Sur le mur d'une boutique à Mbacké, 2000, © Charlotte Pezeril

Les habits blancs de celui-ci signalent à la fois l'indissociabilité et la complémentarité du marabout et de son disciple. Selon certains adeptes, mystiquement, ils forment un seul être, ils représentent les deux faces du mouridisme. Pour Mame Fallou Niang :

« Serigne Touba (surnom de Cheikh Amadou Bamba) et Mame Cheikh Ibra Fall sont une seule et même personne. (...) La personne a deux mains. Lorsque tu t'apprêtes à manger, tu plonges tes deux mains dans l'eau. Mais lorsque tu manges, il n'y a que la main droite qui va dans le plat. Si tu vas aux toilettes, c'est la main gauche que tu utilises. Et ces deux mains appartiennent à la même personne. On a renversé l'intérieur de Cheikh Ibra et on l'a recouvert (*Dañu wëlbëti mbiiru Séex Ibra te lëmës ko*) (on nous a caché la réalité intérieure de Cheikh Ibra en nous montrant une autre face). » (Entretien en wolof à Mbacké, 2000)

Le disciple et le maître ne sont donc que deux versions du même homme. Tout d'abord, les talents spécifiques de chacun n'ont pu être reconnus que grâce à l'autre. Le disciple fait reconnaître le maître [1] et le maître fait accéder le disciple à des étapes mystiques supérieures. Ils forment ainsi le couple indissociable de la voie mouride. Pour beaucoup de disciples, Mame Cheikh incarne le temporel et Serigne Touba le spirituel. Même si le spirituel est supérieur, il ne peut s'épanouir pleinement que si le temporel est pris en charge. Cheikh Ibra, en s'acquittant de l'ensemble des tâches de la concession et des champs, permet à Serigne Touba de se consacrer totalement à la méditation et aux prières. En échange, Serigne Touba le conduit sur le chemin de Dieu. Pour les disciples, la complémentarité est telle qu'elle se mue en unité, en réunion de dispositions contraires et nécessaires l'une à l'autre. En outre, Cheikh Ibra Fall fait l'objet d'une glorification en tant que « disciple parfait », dans un contexte sénégalais de « crise des valeurs ». Les Mourides vont ainsi insister sur sa dévotion et son travail pour Serigne Touba, en taisant généralement son non-respect du jeûne et des prières quotidiennes. S.B. Mbacké, la voix légitime de l'historiographie mouride, ne note à aucun moment

dans *Les bienfaits de l'éternel* (1995), les transgressions de Mame Cheikh. Le site Internet du mouvement *Al Khidmat*, dirigé par Serigne Mame Balla Mbacké, le présente ainsi :

« Compagnon le plus célèbre mais aussi le plus incompris, Mame Cheikh Ibra Fall est accepté par tous comme ayant joué un rôle capital auprès de Cheikh Ahmadou Bamba, *sans jamais heurter l'intransigeance de ce Maître sur les principes fondamentaux de l'Islam.* » [2]

Il devient un modèle d'action, même pour la tendance intellectuelle de la confrérie. Les représentations de Cheikh Ibra Fall évoluent donc elles aussi et tendent à le présenter davantage sous un angle « orthodoxe » ou du moins à en gommer les aspects les plus critiqués. L'évolution de l'imagerie Baay Faal rend ainsi compte de la dynamique de légitimation mise en place par la communauté depuis les années 1980.

Par ailleurs, les rituels Baay Faal tels que le *maajjal*, la demande d'aumône [3], ou le *sikar*, la prière chantée collectivement, sont davantage cadrés. Face aux dérives de certains groupes urbains accusés de profiter de l'aura de Mame Cheikh pour « faire de l'argent », ces pratiques doivent de plus en plus s'exercer au sein des structures maraboutiques (*daara* et, dans une moindre mesure, *daaira*) et avoir une portée éducative [4]. Le *sikar* reste toutefois fondamental pour les Baay Faal puisqu'il constitue leur prière, qu'il soit effectué en groupe en chantant et en « dansant », ou bien seul, entonné à tue-tête ou dans sa tête « et dans son cœur », rajouteraient-ils. Les paroles du *sikar* sont basées sur la *shahada*, la déclaration de l'unicité divine, y rajoutant des couplets propres à l'histoire confrérique.



Sikar dans la résidence du Khalife général à Mbacké pendant le Grand Magal, 2000, © Charlotte Pezeril

Pendant les séances collectives, les disciples tournent les uns derrière les autres en cercle, leur corps se balançant d'avant en arrière au rythme de la litanie et parfois des percussions, en se posant la main sur l'oreille afin d'amplifier les résonances du chant. Ils sont très proches et le mouvement de chacun s'adapte à celui des autres, tendant ainsi à ne former qu'un corps uni par la prière. Les séances de *sikar* collectif sont vécues comme des moments d'intense communion, basée sur l'ajustement et la complémentarité de tous les participants. Le *sikar* ne permet pas seulement à chacun de prier et de s'approcher de Dieu, il permet au groupe de communier et d'assurer sa cohésion, d'autant qu'il est pratiqué quotidiennement dans la plupart des *daara*. Lors de ces séances, et davantage encore lors des grandes cérémonies, certains disciples disent entrer en transe (*aal*, dérivé du terme arabe *hâl* qui signifie état spirituel, transe ou extase). La transe peut se manifester de

différentes manières : par des pleurs, des convulsions et même des accès de violence (flagellations, coups sur la tête, etc.). Les Baay Faal interprètent ces états comme des excès de lumière incontrôlables.

« Le *sikar*, c'est notre façon de prier. C'est quelque chose de grand. Avec le *kurel*, tu ressens de la joie, face à la grandeur de Dieu. Ça te donne des *aal*. C'est-à-dire que tu ne te contrôles plus, tu es emporté par tes émotions, tu es emporté dans une autre dimension. Tout ça parce que vous rassemblez tous vos cœurs pour être un et, pour rendre unique et grand Dieu, pour soulever la plus grande voix de l'islam. » (Entretien en français avec un disciple de Ndem, 2000)

Aujourd'hui, la transe menant à la flagellation est condamnée par le Khalife général dans la mesure où elle rend compte d'une « perte de contrôle » et qu'elle participe à la stigmatisation des Baay Faal comme des disciples violents et émotifs. Mais les photographies rendent bien compte, contrairement à l'écriture, de la ferveur se dégageant des séances collectives de *sikar*.



Sikar et don de bois des disciples de Cheikh Ndigel pendant le Grand Magal, 2000, © Charlotte Pezeril

Les disciples, ici ceux de Cheikh Ndigel, reconnaissables par leur tenue rayée blanche et noire, sont plongés dans leur chant de glorification de Dieu, du Prophète et du marabout. Leur tenue vestimentaire de même que leur engagement dans le rituel soulignent tout autant, à la différence de la photographie précédente, les résistances à l'*orthodoxisation* de la communauté. Cette dernière est diverse et ne parle pas d'une seule voix, d'autant que l'autorité maraboutique se disperse avec l'arrivée de la nombreuse génération des petits-fils des fondateurs. D'ailleurs, depuis le milieu des années 1990, plusieurs groupes maraboutiques se différencient par les couleurs de leur tenue. Les disciples de Cheikh Ndigel sont fiers de réactualiser les « traditions » de leurs pères en venant offrir des centaines de fagots de bois à leur marabout, afin de démontrer leur travail et leur soumission à l'occasion du Grand Magal de Touba, la cérémonie annuelle qui réunit tous les Mourides, le pèlerinage de Touba, de sa mosquée et des tombeaux des fondateurs et de leurs descendants autour [5]. En ne succombant pas au contexte de rigorisme religieux d'un côté et aux modes occidentales de l'autre, certains Baay Faal estiment faire de la « résistance culturelle » (*Al-Murid*, 1994) et les « costumes » (nom employé en français) Baay Faal se multiplient dans les zones urbaines.

Aujourd'hui, les Baay Faal se mettent en scène lors des multiples cérémonies (Grand Magal de Touba, « petits » magals [6], fêtes musulmanes) qui sont de plus en plus filmées, enregistrées, avant d'être diffusées et commercialisées dans les principaux marchés du pays (surtout à Touba). Le déroulement de ces rituels se publicise, ce qui renforce certainement la dynamique d'orthodoxisation de la communauté et sa visibilisation.

L'analyse des images des Baay Faal permet donc d'affiner la compréhension à la fois de leur mystique, de leurs stratégies de légitimation et des divergences communautaires. Mais les photographies de l'anthropologue ne peuvent avoir le même statut que les images « indigènes », c'est-à-dire produites et utilisées par les Baay Faal. Malgré tout, elles permettent de s'éclairer mutuellement. D'un côté, les photographies ou peintures Baay Faal témoignent de l'usage social et religieux d'un corpus d'images mobilisé dans la pratique. De l'autre, les photographies de rituels et du visuel Baay Faal illustrent cet usage, tout en transmettant (en partie) l'émotion se jouant lors de ces rituels, quand les Baay Faal sont totalement engagés et concentrés dans leur action. Dans ce cas, la photographie reste essentiellement illustrative ou descriptive. Elle peut néanmoins dépasser cette visée, quand l'analyse du contexte de production et de réception de ces photos permet d'appréhender, entre autres, la présentation de soi chez les Baay Faal.

Conditions de production et réception des photographies

La réception de l'image dépend du regard posé. Comme le précise G. Barbichon, « il ne faut pas oublier "l'image vue" à côté de "l'image faite" » (1994 : 175). Or, pour une même image, il y a une multiplicité de regards : « regards des multiples acteurs au fil de l'histoire d'une même image et pluralité des regards d'un même acteur sur cette image » (*idem*). Comment dès lors accéder aux significations de l'image ? Pour l'auteur, « l'accès aux significations potentielles ou fugaces de l'image passe par l'interrogation de ces éléments extérieurs mais connexes, en d'autres termes par la voie de l'enveloppement » (*idem*), c'est-à-dire par ce qu'il y a autour de l'image, par le « contexte » dirait Becker (2001). De surcroît, quand les photographies sont montrées sur le terrain, elles peuvent déclencher des réactions intéressantes, en incitant les gens à parler et en suggérant parfois au chercheur de nouvelles interprétations, de nouvelles perspectives, sans même pratiquer la *photo-interview* (Duteil-Ogata, 2007).

Comme je l'ai déjà évoqué, je ne suis pas photographe professionnelle et aucune règle prédéterminée ne m'a guidée sur le terrain. Seules les photographies des représentations picturales de Cheikh Ibra Fall ou des Baay Faal ont fait l'objet d'une volonté préalable d'analyse. Pour ce type de photo, ce qui importe est strictement l'objet photographié et non le photographe ou le rapport instauré entre les deux. Les conditions de production sont donc secondaires. Elles le sont également parce que photographier des objets est moins problématique ou conflictuel que des personnes (les seules exceptions à cette règle étant les monuments religieux). Selon J-F. Werner, une « particularité de la photographie africaine tient au fait qu'elle a été et reste concernée presque exclusivement par le portrait » et a « une fonction essentiellement descriptive » (2000 : 200 et 205). Au Sénégal, les photographies gardées par les habitants sont celles d'eux-mêmes, de la famille, des amis et du marabout. La photographie est conservée comme souvenir de soi et de ses proches.

Sur le terrain, la gestion de l'appareil photo m'a semblé difficile, ce qui a accentué la non-systématicité des photos. Très souvent, je ressentais un certain malaise à sortir mon appareil et, me sentant voyeuriste ou « sans gêne », je m'interdisais de le faire, tout en étant persuadée de l'intérêt, de l'originalité ou de la beauté de la photo potentielle. L'autre élément qui me dérangeait dans la gestion de l'appareil

était lié au symbole qu'il représente encore aujourd'hui au Sénégal. L'enjeu, surtout dans les villages, était quand même de s'intégrer à la vie sociale et de paraître moins « étranger » aux yeux des autres. Parcourir un village accompagnée d'un appareil photo renvoyait à l'image du touriste ou pire du colon en quête d'exotisme. Si « la position de photographe favorise et multiplie en général les échanges » (Conord, 2007 : 14), elle éloigne tout autant. Le simple geste de sortir mon appareil suscitait une certaine distance. Les réactions étaient d'ailleurs immédiates : « Vous, les toubabs (les Blancs, les Occidentaux), vous voulez toujours prendre des photos. Mais pourquoi ? », me demandait-on. Rappelons avec S. Maresca que « l'intrusion de la photographie dans les cultures non occidentales a une histoire, faite le plus souvent de manipulations, de soumissions, voire de violences de la part des Occidentaux » (2000 : 18). C'est ainsi que le refus de se laisser photographier se développe, selon l'auteur, exprimant la volonté de contrôler l'image de soi et le droit sur cette image. Sur le terrain, l'appareil photographique a donc souvent été sacrifié au bénéfice du rapport social, expliquant le peu de photos prises au final [7]. Dans cette optique, la collaboration avec un photographe professionnel prônée par S. Maresca (2007) serait effectivement intéressante afin d'éviter ce travers propre au néophyte habitué à circuler avec stylo et cahier et non avec un appareil photo ; et afin de maîtriser davantage l'utilisation technique de la photo sans se laisser bercer par le hasard et les restrictions matérielles [8].

Pourtant, d'une manière générale, le rapport instauré à travers la photographie a été positif au sein de la communauté Baay Faal et rares ont été les refus. Le rapport n'était habituellement pas passif et je ressentais un réel désir d'intervention. On pouvait me conseiller de photographier tel élément plutôt qu'un autre : il m'est arrivé à Touba Fall d'essuyer un refus parce que les personnes étaient situées dans un endroit « sale ». Elles se sont alors déplacées devant l'une des cases de la concession qui avait été récemment peinte. De même, les femmes demandaient parfois à changer de tenue avant que je prenne la photo. Pendant le Magal de l'année 2000, quand je vivais chez Sokhna Aminata Fall à Mbacké, de nombreuses voisines sont venues me solliciter avec leurs enfants pour les photographier dans leurs tenues de fête. Je faisais alors office de photographe public (gratuit) ! L'acte photographique ne s'est pas banalisé comme en Europe (et ailleurs) et « poser » pour le photographe n'est pas un moment anodin, surtout dans les lieux non-touristiques. La photographie suscite un espace de négociation et de concertation entre « l'anthropologue-photographe » et les « enquêtés-photographiés ». Certains disciples me demandaient aussi de les prendre en photo à côté de leur *sëriñ* (marabout), dans une position exprimant un rapport de soumission, c'est-à-dire en étant assis par terre, tête baissée, alors que le marabout est physiquement rehaussé (sur un banc, un fauteuil, ou même un simple coussin). Pour l'enquêté, la photographie est un enjeu de présentation de soi et de mémoire. Pour l'anthropologue, elle permet, comme l'avaient souligné dès 1942, M. Mead et G. Bateson, de recueillir des données sur les aspects non verbaux du comportement.

La présentation de soi à travers la photo est essentielle au Sénégal. C'est pourquoi il est difficile d'obtenir une photo sur le vif, ou alors sans en informer les sujets photographiés. Dès que l'appareil est visible et quand l'on demande la possibilité de faire une photographie, tout le monde se lève, s'installe et pose de face par rapport à l'appareil.



Des enfants dans la résidence du Khalife général pendant le Grand Magal, 2000, © Charlotte Pezeril

Cet état de fait peut être relativement déconcertant pour une *tubaab* (Occidentale) habituée à valoriser les photographies où les sujets sont censés apparaître dans une posture « naturelle ». Il exprime toutefois l'enjeu que constitue toujours la photographie au Sénégal, du moins dans les recoins reculés en 2002 [9]. Le photographe perturbe un moment social et ne peut rendre compte finalement que des effets des mises en scène de soi. Les seuls moments où ceux-ci sont atténués adviennent quand les sujets se plongent entièrement dans l'action. Lors du grand Magal, des séances de *sikar* ou des travaux collectifs, la présence du photographe tend bien évidemment à moins perturber les interactions sociales. Par ailleurs, les cérémonies tendent de plus en plus à être filmées et photographiées par des disciples, des journalistes, des touristes et même des anthropologues ! Mais en dehors de ce cadre presque « officiel », en dehors de la « scène » maraboutique, la photographie reste un moment qui interrompt l'interaction sociale. Ainsi, d'un côté elle perturbe le lien avec les « enquêtés », de l'autre elle entraîne dialogue et négociation.

La « sociologie visuelle » et tout particulièrement la « sociologie avec les images » (La Rocca, 2007) a développé diverses techniques. La Rocca en dénombre quatre : la « photo-élicitation » ou *photo-interview*, la « native image making » où les enquêtés prennent eux-mêmes les photos, la recherche photographique sur le terrain et l'enregistrement vidéo de l'interaction (2007 : 37). La discipline est en plein essor, comme dans toutes les sciences sociales, et tente diverses approches. En ce qui me concerne, mon travail se rapproche davantage de la troisième technique, même si j'ai également utilisé des photos en entretien et confié mon appareil à quelques Baay Faal à l'occasion ; tout ceci n'étant cependant pas systématisé.

Par contre, toutes les photographies ont été développées en double afin d'en donner aux personnes photographiées. Ce geste a toujours été apprécié et a parfois été le point de départ d'une relation de confiance. La photographie se partage, s'offre et peut ainsi faciliter un rapport convivial. Comme le proposent les Collier, « officieusement, nous pouvons qualifier cette fonction photographique "d'ouvre-boîte" » (1999 : 23). Les photographies, en tant qu'objets, ont en effet déclenché, sur le terrain, des réactions intéressantes. Tout d'abord, donner et montrer ces photos m'a permis d'entrevoir l'ampleur des réseaux d'interconnaissance existants au sein de la communauté. Combien de Baay Faal ont-ils reconnu d'autres disciples, vivant pourtant loin et n'étant pas *taalibe* (disciple) du même cheikh ? Probablement tous. Les disciples se retrouvent en effet régulièrement pendant des travaux collectifs ou le grand Magal. D'autres disciples ont été élevés dans le même *daara* et retournent épisodiquement dans la région (au *daara* ou au village qui lui est proche). Enfin, quelques-uns ont pu me conseiller de rencontrer telle personne

ou de découvrir tel *daara* quand ils voyaient que je n'y étais pas allée. Les photographies en tant qu'objets créent du lien, en déclenchant commentaires et attention.

Après la joie de recevoir une photo de soi, de son marabout ou de ses condisciples (*mbokk-taalibe*), nombreux ont été ceux à me reprocher et à dire ne pas comprendre l'utilisation du noir et blanc au détriment de la couleur. Le noir et blanc est désigné comme signe de pauvreté ou de vieillesse. Il n'incarne pas la « Modernité » (terme utilisé en français). Dans tous les cas, les disciples étaient particulièrement fiers des photos les représentant soit en tenue de fête, pendant les cérémonies ou les rites comme le *sikar* collectif, soit en plein travail collectif, sur les champs ou les chantiers maraboutiques. A travers ces dernières, ils avaient ainsi la « preuve » de leur effort donné pour le marabout, de leur action au profit de la voie Baay Faal et de la communauté. La photographie est un *témoignage* de leur soumission, elle est d'ailleurs destinée à être conservée et montrée. Elle a valeur d'objet historique dans la trajectoire personnelle. La Rocca note que « selon Wittgenstein, c'est l'usage qu'on fait d'une image qui en définit la signification et la valeur », avant de préciser qu'il faut distinguer « l'image sociale » ayant une fonction et une valeur dans la société et « l'image du social » qui est descriptive ou représentative des phénomènes sociaux (2007 : 35). Mais les frontières se délitent quand l'image du social fournie par l'anthropologue devient, par l'usage qui en est fait, objet de mémoire et de dévotion.

Tous étaient particulièrement touchés par les photos de leur marabout. Ces dernières étaient systématiquement portées au visage, sur le front, le cœur et/ou embrassées. Certains manifestaient un trouble incontestable voire s'extirpaient un temps de la « réalité sociale » (l'un d'eux ne parla plus et resta prostré avec la photo sur son cœur). Les photographies maraboutiques peuvent déclencher selon les disciples des états de transe religieuse (*aal*), des « pertes de contrôle » de soi, d'un « excès de lumière » divine qui les déconnecte du monde sensible. Le lien avec le marabout est tellement fort qu'il se réactive quelle que soit la médiation utilisée. Nombreux sont ceux qui m'affirmaient alors que ce cadeau-là était inestimable. Selon H. Joffe, « la principale caractéristique du matériel visuel est sa faculté de susciter des émotions » (2007 : 102). Plusieurs études ont montré que les personnes ayant vu les images d'un événement dramatique (comme Tchernobyl ou encore l'enlèvement de Kenneth Bigley) sont davantage impliquées et, en même temps, inquiètes de leur sort. Boholm souligne avec justesse que les images « ont une immense capacité à rapprocher de l'expérience subjective des risques éloignés de notre expérience quotidienne » (1998 : 127). Les psychologues soulignent que les images sont instantanément « absorbées », sans aucune médiation, qu'elles sont davantage mémorisées et qu'elles attestent la « valeur de vérité » d'un événement (Joffe, 2007).

Les images religieuses vont même plus loin. Comme l'a souligné B. Meyer à propos des images de Satan dans le christianisme populaire ghanéen (2008a, 2008b), les images rendent réellement présente la puissance qu'elles décrivent. Les « images du mal ne se trouvent pas uniquement du côté de la représentation, elles contribuent aussi aux manifestations véritables des pouvoirs maléfiques mis en scène » (2008b : 9), les représentations du Mal peuvent devenir des images maléfiques. De même, les images des marabouts, *a fortiori* de Mame Cheikh et Serigne Touba, ne sont pas seulement un signe d'appartenance religieuse, mais aussi des objets mémoire qui influent sur le comportement des disciples. D'une part, elles rappellent les saints hommes, la nécessité de prier, de méditer,

d'accomplir de bonnes actions, etc., et conditionnent ainsi les pratiques quotidiennes (vu la multiplicité des supports et des lieux de ces images). D'autre part, elles peuvent devenir des objets réels dans la mesure où elles font davantage que représenter le marabout, elles l'incarnent, lui, son autorité et sa *baraka* (grâce divine, bénédiction). Le rapport des Baay Faal aux images religieuses, et tout particulièrement aux images maraboutiques, est donc empreint d'émotions et de sens et peut même devenir un rapport *réel* avec la personne représentée. L'image est dotée de pouvoirs (Freedberg, 1989) et devient réelle en interagissant avec les pratiques et les imaginaires sociaux.

Ainsi, les photographies présentées me semblent avoir leur place dans un travail anthropologique, et ce pour des raisons non seulement illustratives mais surtout heuristiques. En effet, elles rendent compte d'abord d'un visuel Baay Faal complexe qui est un élément-clé de leur identité. L'analyse de ce corpus sur la durée souligne l'évolution du visuel Baay Faal et des stratégies de légitimation qui le sous-tendent. En outre, les photographies donnent vie et corps aux Baay Faal. De par leur dimension sensible et affective, elles véhiculent une atmosphère, une émotion et permettent à l'observateur extérieur de s'immiscer dans le quotidien des enquêtés. Elles ont la capacité de transmettre les émotions du *sikar*, la foule du Magal, la difficulté du labeur agricole des petits *taalibe*, etc. Elles rendent compte d'éléments difficiles à décrire (ou à écrire), tout en les rendant familiers. L'image touche autre chose que le texte et transmet les émotions, la complexité visuelle, en évitant les pièges de la généralisation ou de la réification communautaire. Par ailleurs, en suivant la « voie de l'enveloppement », la photographie se révèle un outil important dans la pratique du terrain, déclenchant réactions, informations et lien social. Elle nous apprend alors le rapport des Baay Faal à l'image, l'image de soi et du religieux. En devenant le support d'une communication avec les marabouts, la photographie peut revêtir un caractère sacré pour les disciples. Pour beaucoup, elle est aussi un instrument d'affirmation, voire de propagande, religieuse. Pour tous, elle n'est pas un objet anodin et recèle de sens « mystique ». A travers elle, les Baay Faal réactualisent leur soumission au cheikh et à la Voie, à la fois en *démontrant* cette soumission aux autres, mais aussi en la *revivant* par le souvenir, la prière ou la communication avec le marabout représenté. L'explicitation du rapport des Baay Faal à la photographie permet ainsi de mieux connaître la communauté, de même que la réflexivité du chercheur par rapport à son travail photographique permet de mieux comprendre les « mises en scène » exposées. Il me paraît donc intéressant de croiser les approches de l'anthropologie du visuel à celles de l'anthropologie visuelle, car l'image peut être à la fois objet d'étude et instrument de recherche. Et en dehors du terrain, ces photographies pourront au moins rester comme témoignages documentaires renvoyant à un double savoir :

« En effet, ce qu'elle (la photographie) peut montrer de l'homme en le fixant sur le papier dans différentes activités ou dans ses différentes productions n'épuise pas, loin de là, cet apport. Elle le double, en effet, d'une autre perspective qui est d'apprendre aussi, à travers elle, comment l'homme s'informe sur l'homme. »
(Garrigues, 1991 : 12)

Notes

[1] Cheikh Ibra Fall a été très actif auprès de l'administration française et des hommes politiques sénégalais pour aider Cheikh Amadou Bamba à revenir d'exil et pour obtenir divers services et avantages.

[2] Publié sur le site www.mapage.noos.fr/alkhidmat Page consultée le 12 janvier 2005. C'est moi qui souligne.

[3] Le *maajal* est souvent effectué par un groupe de disciples d'un même *daara* ou d'une même *daaira* (association), qui arrivent dans un village ou un quartier en chantant et en brandissant des petits récipients en bois ou un grand bol commun pour recueillir de la nourriture ou de l'argent.

[4] De nombreux marabouts restreignent désormais la pratique aux seuls *daara-all*, « daara de brousse » (unité de vie religieuse et économique distincte d'un village, réunissant généralement une dizaine de jeunes hommes encadrés par un marabout ou son représentant), pour que les disciples « en apprentissage » apprennent l'humilité, l'endurcissement, le renoncement ascétique, la solidarité, l'unicité.

[5] Le Grand Magal (*maga*/ signifie rendre hommage, célébrer) commémore le départ de Cheikh Amadou Bamba en exil en 1895 (le 18 du mois de *Safar*) et rassemble aujourd'hui plus de deux millions de pèlerins.

[6] Cérémonies, qui tendent à se multiplier, organisées par un « grand » marabout ou ses disciples pour l'honorer, lui et son ascendance (le magal commémore généralement le père du marabout), ou se remémorer Cheikh Ibra Fall ou Cheikh Amadou Bamba (le « magal des deux rakas » à Saint-Louis rend hommage à l'attitude de Cheikh Amadou Bamba refusant de renier sa foi face aux autorités coloniales), pour à la fois rassembler les disciples et montrer aux autres sa capacité de mobilisation.

[7] Environ 400 (plus des trois-quarts en noir et blanc), prises avec un appareil argentique, EOS 650.

[8] Un seul appareil ne me laissait par exemple pas le choix de la couleur et de l'angle.

[9] L'apparition des téléphones portables ayant une fonction photographique semble avoir modifié partiellement cette donnée.

Bibliographie

Al-Murid, 1994. n°1, juillet-septembre.

Al-Murid, 1995. n°2, juillet-septembre.

BARBICHON Guy, 1994. « Usages de l'image : faire, dire », *Ethnologie française*, XXIV, 2, pp. 169-175.

BARTHES Roland, 1980. *La chambre claire*, Paris, Le Seuil.

BECKER Howard S., 2001. « Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme : tout (ou presque) est affaire de contexte », *Communications*, n°71, pp. 333-342.

BOHOLM Asa, 1998. « Visual images and risk messages : commemorating Chernobyl », *Risk, Decision and Policy*, 32 (2), pp. 125-143.

BRUNEAU Sophie, 1994. « Negloptence », *Revue de l'Institut de Sociologie*, n°3-4, p.27.

CAMUS C., 1983. *Iconographie islamique au Sénégal*, Maîtrise d'histoire, Paris VII.

COLLEYN Jean-Paul, 1993. *Le regard documentaire*, Paris, Edition Centre Pompidou.

COLLIER John Jr. et COLLIER Malcom, 1999 (1967). *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*, Albuquerque, University of New Mexico Press.

CONORD Sylvaine, 2002. « Le choix de l'image en anthropologie : qu'est-ce qu'une "bonne"

photographie ? », *ethnographiques.org*, n°2. <http://www.ethnographiques.org/2002/Conord.html>

CONORD Sylvaine, 2007. « Usages et fonctions de la photographie », *Ethnologie française*, XXXVII, 1, pp. 11-22.

COULON Christian, 1999. « The Grand Magal in Touba : a religious festival of the Mouride brotherhood of Senegal », *African Affairs*, vol. 98, n° 391, pp. 195-210.

DIOUF Mamadou, 1992. « Fresques murales et écritures de l'histoire : le set/setal à Dakar », *Politique africaine*, n°46, pp. 41-54.

DIOUF Mamadou, 2002. « Des culture urbaines entre traditions et mondialisation », in DIOP Momar Coumba (dir.), *Le Sénégal contemporain*, Paris, Karthala, pp. 261-288.

DIOP Youssouph, 1983. *La signification du mouridisme dans l'actuel contexte socio-politique sénégalais*, Maîtrise de Philosophie, Université Cheikh Anta Diop, Dakar.

DUTEIL-OGATA Fabienne, 2007. « La photo-interview : dialogues avec des Japonais » *Ethnologie française*, XXXVII, 1, pp. 69-78

FILIOD Jean-Paul, 1998. *La place et les usages de la photographie dans le domaine ethnologique*, Rapport d'étude pour la Mission du patrimoine ethnologique, Lyon.

- FREEDBERG David, 1989. *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago/London, University of Chicago Press.
- GARRIGUES Emmanuel, 1991. « Le savoir ethnographique de la photographie », *L'ethnographie*, n°109, t. 87 (1), pp. 30-50.
- JOFFE Helene, 2007. « Le pouvoir de l'image : persuasion, émotion et identification », *Diogène*, n° 217, pp. 102-115.
- LA ROCCA Fabio, 2007. « Introduction à la sociologie visuelle », *Sociétés*, n°95, pp. 33-40.
- LAPLANTINE François, 2007. « Penser en images », *Ethnologie française*, XXXVII, 1, pp. 47-56.
- MARESCA Sylvain, 2000. « Introduction », *Journal des anthropologues*, n°80-81, pp. 9-20.
- MARESCA Sylvain, 2007. « Photographes et ethnologues », *Ethnologie française*, XXXVII, 1, pp. 61-67.
- MBACKE Serigne Bachir, 1995. *Les bienfaits de l'Eternel ou la biographie de Cheikh Ahmadou Bamba*, traduit par K. Mbacké, Dakar, Presses de l'Imprimerie Saint-Paul.
- MEAD Margaret et BATESON Gregory, 1942. *Balinese Character. A Photographic Analysis*, New York, The New York Academy of Sciences.
- MEYER Birgit, 2008a. « "There is a spirit in that image". Protestantism and Pictures of Jesus in Ghana », communication à l'Université Libre de Bruxelles, 25 avril.
- MEYER Birgit, 2008b, « Images du mal ou images maléfiques ? », *Terrain*, Numéro 50, mars 2008, mis en ligne sur <http://terrain.revues.org/document8813.html>. Consulté le 13 mai 2008.
- MOLINO Jean, 1994. « Une infinie diversité de traces, de formes, de conduites », *Ethnologie française*, XXIV, 2, pp. 169-182.
- PEZERIL Charlotte, 2007. « Réflexivité et dualité sexuelle : déconstruction d'une enquête anthropologique sur l'islam au Sénégal », n°108-109, *Journal des anthropologues*, pp. 353-380.
- PEZERIL Charlotte, 2008. « Histoire d'une stigmatisation paradoxale, entre islam, colonisation et auto-étiquetage : les Baay Faal du Sénégal », à paraître dans les *Cahiers d'études africaines*, 28 p.
- PEZERIL Charlotte, 2008. *Islam, marginalité et mysticisme : les Baay Faal du Sénégal*, collection « Anthropologie critique », Paris, L'Harmattan, 320 p.
- PEZERIL Fanny, 1997. *L'art de l'artisan : le suwer sénégalais*, Maîtrise d'histoire de l'art, Paris I.
- PEZERIL-DEWALEYNE Fanny et POPESCU Ioana, 2006. *Sénégal-Roumanie: dialogue sur le chemin du verre*, Bucarest, Simetria.
- PIETTE Albert, 1998. « Les détails de l'action », *Enquête*, n°6, pp. 109-128.
- PIETTE Albert, 2007. « Fondements épistémologiques de la photographie », *Ethnologie française*, XXXVII, 1, pp. 23-28.
- RENAUDEAU Michel et STROBEL Michèle, 1984. *Peinture sous verre du Sénégal*, Paris-Dakar, Nathan-NEA.
- ROBERTS Allen F. et NOOTER ROBERTS Mary, 1998. « L'aura d'Amadou Bamba. Photographies et fabulation dans le Sénégal urbain », *Anthropologie et société*, vol. 22, n°1, pp. 15-40.
- ROBERTS Allen F. et NOOTER ROBERTS Mary, 2003, *A Saint in the City. Sufi Arts of Urban Senegal*, Los Angeles, UCLA Fowler Museum of Cultural History.
- SAMB Babacar, 1999. « Les Baye Fall, auxiliaires du mouridisme », n.p.
- SPERBER Dan, 1982. *Le savoir des anthropologues*, Paris, Hermann.
- TORNAY Serge, 1991. « Photographie et traitement d'autrui : réflexions d'un ethnographe », *L'ethnographie*, n°109, t. 87 (1), pp. 97-104.
- WERNER Jean-François, 2000. « "Au royaume des aveugles, les borgnes sont rois" ou comment faire de la photographie africaine un objet d'étude », *Journal des anthropologues*, n°80-81, pp. 200-205.